

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE ARTES
CURSO DE MÚSICA

LUÍS OTÁVIO RODRIGUES PINHEIRO JUNIOR

O multi-instrumentista de metais:
aspectos técnicos e similaridades na prática de diferentes instrumentos.

Uberlândia/MG
2023

LUÍS OTÁVIO RODRIGUES PINHEIRO JUNIOR

O multi-instrumentista de metais:
aspectos técnicos e similaridades na prática de diferentes instrumentos.

Trabalho de Conclusão de Curso da
Universidade Federal de Uberlândia como
requisito parcial para obtenção do título de
licenciado em Música, sob a orientação do
Prof. Me. Elder Thomaz.

Uberlândia/MG
2023

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU
com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

P654 2023	<p>Pinheiro Junior, Luis Otávio Rodrigues, 1993- O multi-instrumentista de metais: [recurso eletrônico] : aspectos técnicos e similaridades na prática de diferentes instrumentos. / Luis Otávio Rodrigues Pinheiro Junior. - 2023.</p> <p>Orientador: Elder Thomaz da Silva. Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) - Universidade Federal de Uberlândia, Graduação em Música. Modo de acesso: Internet. Inclui bibliografia. Inclui ilustrações.</p> <p>1. Música. I. Silva, Elder Thomaz da, 1986-, (Orient.). II. Universidade Federal de Uberlândia. Graduação em Música. III. Título.</p> <p style="text-align: right;">CDU: 78</p>
--------------	---

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2:
Gizele Cristine Nunes do Couto - CRB6/2091
Nelson Marcos Ferreira - CRB6/3074

LUÍS OTÁVIO RODRIGUES PINHEIRO JUNIOR

O multi-instrumentista de metais:
aspectos técnicos e similaridades na prática de diferentes instrumentos.

Trabalho de Conclusão de Curso da
Universidade Federal de Uberlândia como
requisito parcial para obtenção do título de
licenciado em Música.

Uberlândia/MG, 25/01/2023

Banca Examinadora:

Elder Thomaz da Silva – Mestre (UFU)

Alexandre Teixeira – Mestre (UFU)

Eduardo Fraga Túllio – Doutor (UFU)

*Dedico este trabalho aos meus familiares
e amigos que ao longo desse caminho me
ajudaram diretamente e/ou indiretamente.
Que todo conhecimento aqui construído
seja de fator positivo a todos que lerem
esse trabalho.”*

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus, porque sem Ele nada disso poderia se tornar realidade.

As pessoas que nesse período fizeram parte da minha vida e me deram forças para chegar até aqui.

Confesso que por méritos meus eu não chegaria até aqui, pois eu teria desistido no meio do caminho, mas sempre que pensei em parar encontrei em amigos, em verdadeiros amigos, aquilo que precisava para renovar as forças e continuar semestre a semestre vencendo as dificuldades.

“No sepulcro não há obras, nem conhecimento, nem sabedoria.”

Eclesiastes 9.10b

RESUMO

Esse trabalho tem como foco apresentar uma investigação baseada na pergunta de pesquisa que tramita em diversas subáreas da música e que também passa por diversos músicos, sendo leigos ou conhecedores dos fundamentos musicais: como tocar mais de um instrumento? Para isso, o trabalho propõe uma investigação sobre o multi-instrumentista de metais, termo cunhado para denominar o músico que toca mais de um instrumento da família dos metais. A discussão está inserida em um arcabouço que aborda as semelhanças entre os instrumentos de metais e as suas práticas. Restringimos a investigação do trabalho apenas entre os instrumentos trompete e trombone. Para alcançarmos tal objetivo, estruturamos os fundamentos teóricos de autores que tratavam sobre o tema, fizemos uma análise sobre os aspectos físicos e de construção dos instrumentos, aspectos técnicos e práticos, além de um breve panorama histórico sobre a origem dos instrumentos. A pesquisa busca apresentar, de forma teórica, as similaridades técnicas e de construção dos instrumentos, mostrando a possibilidade de estudo e performance de mais de um instrumento da família dos metais.

Palavras-chave: multi-instrumentista; trompete; trombone

ABSTRACT

This work focuses on presenting an investigation based on the research question that is discussed in several subareas of music and that also involves several musicians, whether laypeople or experts in musical fundamentals: how to play more than one instrument? For this, the work proposes an investigation into the brass multi-instrumentalist, a term used to describe the musician who plays more than one instrument of the brass family. The discussion is inserted in a framework that addresses the similarities between brass instruments and their practices. We restricted the investigation to trumpet and trombone only. To achieve this objective, we structured the theoretical foundations of authors who dealt with the subject, we made an analysis of the physical aspects and construction of the instruments, technical and practical aspects, in addition to a brief historical overview of the origin of the instruments. The research seeks to present, in a theoretical way, the technical and construction similarities of the instruments, showing the possibility of studying and performing more than one instrument from the brass family.

Keywords: multi-instrumentalist; trumpet; trombone

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	10
1.1	Trajectoria musical do autor	11
2	JUSTIFICATIVA.....	12
3	METODOLOGIA	15
3.1	Tipo de pesquisa	15
3.2	Procedimentos	16
4	REVISÃO BIBLIOGRÁFICA.....	17
4.1	O músico multi-instrumentista.....	17
5	O TROMPETE E TROMBONE – ORIGEM	19
5.1	O trompete, o trombone, a trompa e a tuba moderna.....	25
5.1.1	O Trompete.....	25
5.1.2	O Trombone.....	27
5.1.3	A Trompa.....	27
5.1.4	A Tuba	29
5.2	Semelhanças entre o Trompete e o Trombone	30
6	O SURGIMENTO DO MÉTODO.....	31
6.1	Autores com métodos para ambos os instrumentos	32
6.1.1	Jean-Baptiste Arban.....	32
6.1.2	Serse Peretti	37
7	ASPECTOS TÉCNICOS ENVOLVIDOS NA PRÁTICA DE UM MULTI- INSTRUMENTISTA DE METAIS	40
7.1	Respiração	41
7.2	Suporte respiratório	43
7.3	Vibração Labial	45
7.4	Uso da língua.....	46
8	CONCLUSÃO	47
	REFERÊNCIAS	50

1 INTRODUÇÃO

A música de uma forma geral tem o papel de ser uma “[...] uma contribuição sistemática ao processo de desenvolvimento do ser humano.”, como afirma Gainza (1988, p. 88). Partindo desse pressuposto, esse trabalho traz uma reflexão a partir das experiências do próprio autor sobre o ensino e prática de diversos instrumentos de metais, seu desenvolvimento como músico e professor e, também apresenta as dificuldades e facilidades de tocar mais de um instrumento de metal.

Com intuito de dirimir qualquer eventual dúvida acerca da terminologia, adotamos o termo multi-instrumentista de metais para definir aquele músico que na sua rotina diária estuda e pratica mais de um instrumento pertencente à família dos instrumentos de metal. Podemos colocar aqui o músico/intérprete que toca trompete, flugelhorn, trompa, trombone, eufônio e tuba, entre outros instrumentos dessa categoria.

Embora o termo multi-instrumentista possa abarcar o músico que toca dois ou mais instrumentos, o principal objetivo do trabalho é comparar os aspectos técnicos e similaridades entre o trompete e o trombone, apresentando uma análise sobre esses aspectos técnicos inseridos em diversas metodologias de ensino e métodos que se aplicam em ambos os instrumentos. Para isso, iniciamos o trabalho com um relato de experiência sobre os caminhos percorridos e as vivências do autor, evidenciando a importância do ensino da música principalmente nas instituições religiosas, demonstrando como as metodologias empregadas nessas instituições foram fundamentais para a construção desse trabalho. A respeito do ensino do trompete, embora atualmente encontremos no Brasil cursos de graduação e pós-graduação com ênfase no instrumento, Soares (2020) afirma que:

“[...] de maneira geral, trompetistas iniciam seus estudos em bandas escolares, igrejas, projetos sociais e conservatórios e com essa formação seguem atuando como profissionais, tornando-se professores, performers, compositores, maestros e produtores.” (SOARES, 2020, p. 113).

Em algumas dessas instituições, devido a necessidade, é comum que o músico toque mais de um instrumento, sendo, portanto, um lugar para o desenvolvimento do multi-instrumentista.

Em seguida apresentamos a justificativa, metodologia e revisão bibliográfica, itens essenciais nas pesquisas de cunho teórico e iniciamos a discussão sobre o termo multi-instrumentista. Para situar os leitores, entendemos também que foi necessário apresentar,

de forma breve, a origem dos instrumentos de metais, pois a partir da origem e desenvolvimento podemos perceber as similaridades e diferenças em cada instrumento.

Por final, abrimos uma discussão sobre os aspectos técnicos de cada instrumento, sobre os métodos e metodologias no ensino e comparamos as dificuldades e facilidades no estudo/prática do trompete e trombone.

1.1 Trajetória musical do autor

Iniciei os meus estudos musicais em meados do ano de 2004, a partir de um curso de música oferecido na Igreja Assembleia de Deus em um dos bairros da minha cidade natal, em Franca (SP). A metodologia utilizada era comum em diversos currículos de escolas de música, iniciando primeiramente na parte teórica, momento inicial do curso comum a todos os futuros instrumentistas, com elementos que compõem uma partitura musical – leitura, percepção, notação etc.

O método de teoria utilizado na minha inicialização musical foi o Método P. Bona (1996). O uso desse método me proporcionou uma boa base teórica para iniciar os estudos práticos no instrumento. Por influência de um primo e de algumas gravações que eu ouvia na época, me interessei em aprender a tocar o trompete. Atualmente na referida igreja são adotados métodos como Bohumid (1996) e Pozzoli (1983) na fase inicial da teoria.

Depois da construção dessa base teórica, comecei a prática instrumental no trompete e logo após o professor me sugeriu a migração para o trombone de pisto. A motivação segundo ele era que, na idade de 11 anos que eu tinha na época e um corpo franzino, o trompete por sua vez exigia um pouco mais de esforço por trabalhar em uma região mais aguda. O trombone de pisto, além de possuir uma semelhança em diversos pontos e por utilizar uma tessitura mais grave, mais precisamente uma oitava abaixo do trompete, facilitou o meu aprendizado naquele momento.

Atendendo a essa orientação do meu professor, dei continuidade por alguns anos no trombone de pisto, desenvolvendo e evoluindo na forma de tocar, compreendendo a funcionabilidade do instrumento e construindo uma base técnica para a execução. Posteriormente por motivos pessoais do professor, tivemos uma pausa nos estudos e para continuar meu aprendizado busquei em outra igreja prosseguir com as aulas no trombone de pisto. Nesse momento, o trombone de pisto começou a entrar em desuso e a popularidade do trombone de vara começou a crescer no meio musical das igrejas evangélicas. Por sugestão do maestro da corporação, comecei a estudar o trombone de vara,

sem deixar de estudar o trombone de pisto. Em alguns momentos também estudava o trompete.

Nos anos de 2009 e 2010 aprimorei os estudos de trombone de vara no Projeto Guri, no Polo de Franca e em 2011 ingressei no Curso de Música da Universidade Federal de Uberlândia. Em 2015 concluí o curso de bacharelado em música e em 2019 a licenciatura em música, ambos com habilitação em trombone. Atualmente curso licenciatura com habilitação em trompete pela mesma universidade.

Tendo em vista que desde o início dos meus estudos musicais alterno na prática de mais de um instrumento, sempre fui questionado sobre como penso, pratico, planejo e organizo a minha rotina diária de estudos. Essas perguntas me motivaram a realizar esse trabalho, procurando evidenciar e relacionar alguns aspectos que envolvem a prática do multi-instrumentista de metais.

Atualmente sou músico da Banda Municipal de Uberlândia-MG, atuando como tubista, aluno de trompete da Universidade Federal de Uberlândia, trombonista na Orquestra Filarmônica de Patos de Minas (MG) e professor de trompa no Conservatório Cora Pavan Capparelli, na cidade de Uberlândia-MG. Portanto, diariamente, tenho contato com diversos instrumentos da família dos metais, seja praticando ou lecionando.

2 JUSTIFICATIVA

O presente trabalho é uma iniciativa que pode ajudar e orientar músicos multi-instrumentistas de metais, principalmente àqueles músicos que participam de instituições religiosas que possuem grupos instrumentais como bandas e orquestras.

Sendo um celeiro de músicos, as igrejas evangélicas possuem, principalmente no Brasil, um papel fundamental na formação de instrumentistas. A maioria desses instrumentistas iniciam a sua base teórica e prática com objetivo de compor a corporação musical, em conjuntos mistos, bandas, corais e orquestras, sendo, na maioria, crianças e adolescentes, embora não seja restringido o aprendizado à outras faixas etárias.

Freitas (2008, p. 10) menciona que “nas práticas religiosas, os louvores e cânticos estiveram sempre presentes, mas se aproximaram mais dos fiéis através da Reforma Protestante”. A partir dessa afirmação, consideramos também outro ponto importante que é o papel que a música possui em um contexto geral na sociedade. Souza (2014, p.16) afirma que “a música faz parte de um processo de socialização, através do qual crianças, jovens e adultos criam suas relações sociais; por essa razão, ela apresenta um forte potencial

de mobilização e agregação”. Em um contexto religioso, como por exemplo nas igrejas, a música é um meio de se propagar e efetivar essas relações entre seus membros.

Freitas (2008, p.10) diz que “o idealizador da Reforma, Martin Lutero, sempre reconheceu e enfatizou o grande poder da música”. Na reforma protestante foi restabelecida a participação congregacional como fundamento da adoração. “O canto congregacional passou a ser uma ferramenta indispensável, porém, necessitava de acompanhamento instrumental.” Kerr (2000, s/p apud FREITAS, 2008, p.10)

A partir desse pensamento, percebemos que na cultura das igrejas evangélicas atualmente a música possui grande relevância, sendo destinada uma parte considerável das reuniões à essa finalidade. Portanto, observa-se a necessidade de capacitação dos membros que tenham o interesse de fazer parte dos grupos musicais das igrejas. Segundo Silva (2016), grande parte das igrejas evangélicas do Brasil possuem escolas de música e através delas intermediam esse ensino musical. O autor cita ainda a importância dessas escolas pois, nelas são preparados os músicos que irão atuar nos grupos musicais da igreja, seja cantando ou tocando, suprimindo as necessidades dos cultos.

As escolas de músicas das igrejas e outras instituições religiosas têm um papel fundamental na sociedade. Muitos músicos que ingressam nas universidades, se aperfeiçoam e ocupam um espaço no mercado de trabalho advém dessas instituições.

Além das escolas de música das igrejas, existem outros caminhos para o aprendizado de música. Muitas cidades brasileiras possuem escolas de música, conservatórios, bandas, orquestras, projetos sociais com música, que também são canais formadores de músicos. O caminho mais comum na formação de um músico, principalmente de metais, é passar por essas instituições que oferecem aulas de música e, posteriormente, ingressarem em universidades para se tornarem profissionais. Após o período de formação nas universidades, esses profissionais podem atuar como músicos de bandas e orquestras ou como professores da educação básica¹.

No que diz respeito aos músicos de metais nas igrejas e bandas, é possível observar que existem alguns integrantes que possuem habilidades em mais de um instrumento. Essas habilidades são desenvolvidas muitas vezes por necessidade, por falta de músicos em determinados naipes, por interesse da própria pessoa ou até por causa da própria

¹ Atualmente através da alteração da LDB 9.394/1996, realizada pela Lei 11.769/2008, que trata acerca do ensino de música na educação básica, o ensino de música passou a ser obrigatório nas escolas.

profissão². Silva (2016, p. 40) diz que existe uma “[...] grande rotatividade de músicos, pelos motivos mais variados possíveis. Entre esses motivos, um dos mais significativos é a mudança de cidade ou até mesmo de bairro.”

Por necessidade de suprir a ausência de um músico, e/ou a carência de algum naipe da corporação, alguns instrumentistas transitam de um instrumento para outro. Geralmente o músico saxofonista tem a prática de tocar todos os instrumentos que compõem a família do saxofone - o saxofone soprano, saxofone alto e o saxofone tenor mais tradicionalmente – além do saxofone barítono e/ou o saxofone baixo. Outros músicos que atuam em formações de bandas e orquestras, intercalam os seus estudos nos instrumentos de cordas e de sopro, ampliando sua área de atuação.

Alguns instrumentos possuem inúmeras similaridades, principalmente se for da mesma família. Geralmente esses instrumentos possuem a leitura na mesma clave, tem digitações parecidas, assim como a emissão de som. Para um músico que já está inserido em um ambiente de banda, por exemplo, ele encontra mais facilidade para se desenvolver como multi-instrumentista. No caso de músicos experientes e profissionais, eles já possuem disciplina de estudo, caminhos metodológicos, pessoas para interagir e trocar informações, o que facilita o aprendizado de um novo instrumento.

A partir desse pensamento, é possível criar outras questões e problemáticas que se relacionam com a prática do multi-instrumentista. Partindo para o âmbito da vida de um músico profissional, existe a necessidade de tocar vários instrumentos durante uma apresentação musical, por exemplo. Em algumas formações, deparamos com o guitarrista que toca violão, com o tecladista que toca sanfona, o baterista que toca percussão e vice-versa.

Tanto no meio secular, ou na igreja, encontramos vários músicos praticantes de mais um de instrumento, às vezes para suprir uma necessidade e/ou por gosto musical de saber executar mais de um instrumento. Na igreja inúmeros músicos, principalmente no naipe dos metais, possuem esse hábito. O motivo é que os aspectos técnicos e interpretativos são semelhantes, o que facilita a execução e interpretação.

Mas como se dá o processo de aprendizagem e a transição de um instrumento para com o outro? Essa é umas das principais perguntas que permeiam o meio musical. Existe ainda certa curiosidade em saber como é essa diversidade de executar mais de um instrumento. Essas indagações foram fatores motivadores para considerarmos o multi-

² Por exemplo, músicos militares que tocam mais de um instrumento por causa da profissão e que participam das reuniões religiosas.

instrumentista de metais um assunto relevante suficiente para o desenvolvimento desse trabalho. Portanto, todas as questões que envolvem os aspectos técnicos como respiração, suporte respiratório, vibração labial, uso da língua, digitação etc. em diferentes instrumentos serão discutidas pela perspectiva de um músico multi-instrumentista.

Observando o interesse de músicos em tocar mais de um instrumento e como essa prática tem se tornado comum, a temática desse trabalho está voltada a investigar os vários aspectos relacionados a esse assunto. Mesmo restringindo a pesquisa ao multi-instrumentista de metais, a pesquisa pode ajudar a multi-instrumentistas de outros instrumentos, assim como de outras famílias como madeiras e percussão.

Além disso, esse trabalho é importante para os profissionais que atuam na cidade de Uberlândia -MG e região pois, temos relatos de alguns projetos sociais que buscam por profissionais que tenham experiência e habilidade na área de metais, exigindo que o educador ensine trompete, trombone, trompa, tuba e o eufônio.

Outro motivo não menos relevante é que no Brasil há escassez de material que trata sobre esse assunto. Temos inúmeras pesquisas que versam sobre os aspectos técnicos de cada instrumento individualmente. Entretanto, trabalhos relacionando os aspectos técnicos e interpretativos dos instrumentos da família dos metais, visando investigar a forma de ensino e execução, os benefícios e prejuízos no decorrer dessa prática, com o foco no músico multi-instrumentista, ainda é raro.

3 METODOLOGIA

3.1 Tipo de pesquisa

Nesse trabalho está evidenciado o caráter qualitativo, tendo em vista que, os conteúdos aqui correlacionados buscam e tem por objetivo compreender e interpretar os fenômenos, complexidades e significados da vida social humana. Chizzotti (1995, p. 78), ao mencionar sobre os pressupostos a respeito da pesquisa, cita que esse tipo de pesquisa “[...] é uma designação que abriga correntes de pesquisa muito diferentes. Em síntese, essas correntes se fundamentam em alguns pressupostos contrários ao modelo experimental e adotam métodos e técnicas de pesquisa diferentes dos estudos experimentais”. Além disso o autor afirma que:

[...] há uma relação dinâmica entre o mundo real e o sujeito, uma interdependência viva entre o sujeito e o objeto, um vínculo indissociável entre

o mundo objetivo e a subjetividade do sujeito. O conhecimento não se reduz a um rol de dados isolados, conectados por uma teoria explicativa; o sujeito-observador é parte integrante do processo de conhecimento e interpreta os fenômenos, atribuindo-lhes um significado. O objeto não é um dado inerte e neutro; está possuído de significados e relações que sujeitos concretos criam em suas ações (CHIZZOTTI, 1995, p. 79).

Em suma, a pesquisa qualitativa busca a junção de conteúdos teóricos/práticos, vivências do meio social, a fim de que possamos promover as interações necessárias para o entendimento do mundo ao redor e as trocas que ocorrem entre pesquisador e o objeto pesquisado e em pesquisa, buscamos compilar esses significados e relações que Chizzotti (1995) trata, com a metodologia que usamos no decorrer desse trabalho.

3.2 Procedimentos

Os procedimentos metodológicos envolveram ampla pesquisa bibliográfica sobre o tema, com intuito de encontrar trabalhos que tinham como tema o multi-instrumentista. Para isso, iniciamos um levantamento prévio em sites, repositórios e bibliotecas. Concomitantemente, iniciamos a procura por autores de métodos que tivessem publicações para os instrumentos trompete e trombone, preferencialmente.

Após o levantamento dos trabalhos que versavam sobre o tema multi-instrumentista, foi feito um novo levantamento a respeito dos métodos que abordassem as questões históricas e de construção dos instrumentos, além dos trabalhos que falavam especificamente dos aspectos técnicos do trompete e do trombone. Esses trabalhos foram utilizados na fundamentação teórica.

Após a procura pelos métodos ou autores que publicaram para trompete e trombone, chegamos à conclusão de dois autores específicos, que escreveram métodos que são amplamente utilizados tanto no ensino do trompete como no ensino do trombone. Esses dois autores são Serse Peretti (1870 - ?) e Jean Baptiste Arban (1825-1889).

De posse dos métodos, fizemos uma breve comparação, apontando principalmente similaridades entre o mesmo método escrito para instrumentos diferentes. Nesse caso, focamos apenas no trompete e trombone.

Por final, em acordo com a finalidade do trabalho e baseado no levantamento bibliográfico sobre os aspectos técnicos do trompete e trombone, analisamos as similaridades encontradas nesses aspectos, relacionando-as com o ensino e prática desses instrumentos.

4 REVISÃO BIBLIOGRÁFICA

Para Penna (2015, p. 71) “A revisão bibliográfica – ou revisão de literatura – tem a função de localizar a sua proposta no campo da produção da área.” Além disso, Brumer et al (2008 apud SOARES, 2020 p. 112) cita que:

“A revisão bibliográfica é a exposição detalhada da produção científica já produzida sobre a temática em estudo, referida como o “estado da arte.” Ela possibilita uma melhor delimitação do tema em estudo, pois, analisando-se as diversas contribuições feitas, podem se visualizar lacunas no conhecimento ou tópicos polêmicos que sugerem novas abordagens do tema. (BRUMER et al, 2008 p. 132 apud SOARES, 2020 p. 112).

Antes de tratarmos sobre os aspectos técnicos da execução do trompete e do trombone, faz-se necessário realizar um levantamento bibliográfico concernente ao assunto, com o intuito de contribuir teoricamente com o objetivo proposto para a pesquisa.

Buscamos como referência diversos autores e pesquisas que tratam a respeito da construção, dos aspectos históricos, como também das principais metodologias de ensino dos instrumentos de metais, servindo como referência para a nossa pesquisa. Entre eles destacam Fonseca (2008) e Rolfini (2009). Esses trabalhos abordam o estudo voltado para os aspectos teóricos dos instrumentos. Os artigos e capítulos encontrados em ambos os trabalhos deixam claro que nenhum material é suficiente em si mesmo para proporcionar toda a informação necessária ao aluno do instrumento, no entanto são fontes importantes de consulta.

4.1 O músico multi-instrumentista

Para entendermos o papel do músico multi-instrumentista, faz-se necessário entendermos primeiro a definição dessa palavra, a fim de relacionarmos à prática dos instrumentos trompete e trombone.

O termo multi-instrumentista está relacionado ao músico que toca dois ou mais instrumentos em um nível profissional de proficiência. Rauber (2017, p.14) define como músico multi-instrumentista “[...] aquele que toca vários instrumentos musicais, simultaneamente ou não.”

O professor João Marcondes³, idealizador do site do Conservatório Souza Lima, traz uma definição sobre o que é ser um músico multi-instrumentista e os fundamentos básicos que implicam para que o músico se encaixe nessa categoria. Para ele o multi-instrumentista “é um músico que se dedica a um número considerável de instrumentos, a ponto de dominá-los tecnicamente e expressivamente.” (MARCONDES, 2019, n/p)

Para o autor, há inúmeros musicistas que se definem como multi-instrumentistas, porém, não possuem proficiência no instrumento. Esses músicos possuem conhecimento tácito, ou seja, a partir da experiência e tentativa, sem um aprendizado formal, regular e estruturado. Em uma linguagem mais popular, são os músicos que apenas sabem tirar a música de ouvido, em sua maioria. Esse é o tipo de conhecimento que podemos classificar como conhecimento técnico básico, no qual o músico produz algumas notas ou efeitos sonoros, e não possui o domínio do instrumento. Por outro lado, um músico que possui proficiência no instrumento é capaz de tocar escalas, arpejos e frases, que são na verdade os componentes utilizados na maioria do repertório existente, seja clássico ou popular, em uma performance. Para ele, o músico que toca um determinado instrumento “[...] é aquele que sabe realizar os movimentos fundamentais, iniciais, intermediários e avançados da prática de um instrumento.” (MARCONDES, 2019, n/p)

Como exemplo de multi-instrumentista no Brasil podemos citar dois músicos com carreira consolidada e profícua. Egberto Gismonti (1947-), que se apresenta em gravações e shows tocando principalmente violão e piano, mas também toca flauta e clarinete, e Hermeto Paschoal (1936-), conhecido por tocar escaleta, piano, flauta transversal e tantos outros instrumentos. Além disso, esses dois músicos são compositores e arranjadores.

Trazendo para o cotidiano do músico que investe o seu tempo e estudos nos instrumentos de metais, é de extrema importância levar em consideração os princípios básicos citados pelo o professor Marcondes para ser considerado um multi-instrumentista de metais.

³ Educador musical, compositor, arranjador e instrumentista, Marcondes é coordenador pedagógico dos programas Composição Popular - Letra e Música, do Preparatório para Vestibular de Música (extensivo, semi-intensivo e intensivo), do Curso Técnico em Processos Fonográficos - Produção Musical, e da Pós-Graduação em Educação Musical da Faculdade e Conservatório Souza Lima - cursos que ocorrem na unidade Paraíso. Também coordena programas livres como Arranjo para pequenos agrupamentos, Arranjo para agrupamentos médios, Composição Instrumental e coordena as unidades Moema e Alphaville desde 2010. Também atua na instituição em tarefas administrativas, e é diretor da editora Souza Lima e autor do BLOG Souza Lima, Mestre em Educação Arte e História da Cultura, especializado em docência em música brasileira, graduado e técnico em música e diretor e fundador da gravadora BAC Discos.

5 O TROMPETE E TROMBONE – ORIGEM

Para compreendermos e entendermos a ligação entre o trompete e o trombone, é necessário buscar as suas origens, e assim, conseguir relacionar ambos os instrumentos. No que diz respeito à história da origem desses instrumentos, que estão relacionados diretamente à música antiga, Rolfini (2009, p. 1) afirma que “[...] a contextualização histórica nos é trazida principalmente por tratados, manuscritos e documentos de época, ou até mesmo por meio da cultura transmitida de geração em geração.” Portanto, a partir desse princípio, iremos utilizar por base teórica dois trabalhos: O primeiro Fonseca (2008), que foi produzido durante o seu doutorado, resultando na tese intitulada *O Trombone e suas atualizações – sua história, técnica e programas universitários* e Rolfini (2009), dissertação de mestrado intitulada “*UM REPERTÓRIO REAL E IMPERIAL PARA OS CLARINS - Resgate para a História do Trompete no Brasil*”. Ambos os trabalhos são compilados que contém inúmeros relatos sobre a origem dos instrumentos de metais, os quais nos propusemos a trazer para esse trabalho.

No formato de construção atual do trompete e do trombone é possível perceber as semelhanças e particularidades, principalmente no *design* dos instrumentos, que são bem nítidas a olho nu. Quando praticamos cada um, podemos relacionar e comparar os aspectos técnicos necessários para uma boa performance.

Historicamente os instrumentos de metais possuem a mesma origem. Fonseca (2008) afirma que:

*A corneta ou trombeta, um dos principais instrumentos do Egito antigo, surgido no fim do Médio Império em funções militares, era curta e de furação cônica. Além dos egípcios, o povo hebreu também possuía seu trompete: o Keren, que em sua forma primitiva, era confeccionado de um chifre animal. Séculos mais tarde, na Idade Média, os instrumentos foram esculpidos em presas de elefante, sendo chamados de *oliphants* ou trompetes-elefante. (FONSECA, 2008, p. 16)*

Provavelmente há outros instrumentos semelhantes à construção da corneta em outras civilizações. Rolfini (2009, p.4) descreve com mais detalhes a origem da família dos metais. É difícil afirmar uma data certa para a origem dos primeiros instrumentos, devido à escassez de registros históricos, mas acredita-se que a forma primitiva era feita de chifre, de madeira e/ou cocha do mar. O mesmo autor cita ainda que, a maior organização de

trompetistas do mundo, ITG (*International Trumpet Guild*)⁴, publicou em 1982 uma tabela onde consta a ordem cronológica do desenvolvimento do trompete,⁵ sugerindo que a concha seria o primeiro ancestral do instrumento. Abaixo, a figura 1 ilustra uma concha que poderia servir como um instrumento musical rudimentar de sopro:

Figura 1 - Concha (três diferentes posições)



Fonte: Acervo de Clóvis A. Beltrani

Outro provável antecessor dos instrumentos de metais poderia ser o shofar⁶. A construção desse instrumento era proveniente de “chifres de diversos animais (à exceção dos bovinos), como observamos na figura 2 logo abaixo:

Figura 2 - Shofar.



Fonte: TapsBugler.com.

⁴ ITG – Em português: Associação Internacional do Trompete. Segundo as informações do site oficial, esta Associação foi fundada em 1974 para promover comunicações aos instrumentistas ao redor do mundo. A ITG é representada por mais de 5.000 membros de 64 países

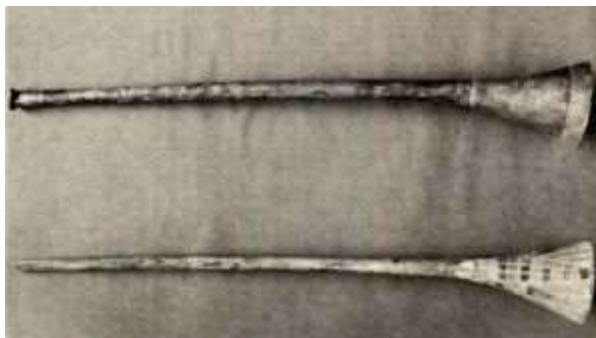
⁵ Organizada por Bruce Briney da Universidade de Illinois-Urbana, Urbana, e ilustrada por Charles Hooper, Nashville, a tabela *The Chronology of the Trumpet* foi publicada como um suplemento da ITG NEWSLETTER (1982).

⁶ Identificamos o portuguêsamento do nome desse instrumento para chofar.

Segundo Briney (1982 apud ROLFINI, 2009, p. 6) esse instrumento é “datado por volta de 1000 a.C. [e] é feito tradicionalmente de chifre de carneiro, e ainda hoje é utilizado em determinadas cerimônias religiosas judaicas.”

Com a evolução do que seriam os primeiros instrumentos da família dos metais, pode-se deduzir que a partir de 3600 a.C. (Idade do Bronze) que os primeiros instrumentos feitos realmente de metal começaram a ser construídos. Rolfini (2009, p. 6) afirma que nessa época “[...] seria possível identificar os primeiros instrumentos construídos em metal”. Há relatos que durante o reinado do faraó Tutankhamon, por volta do ano 1500 a.C. foram confeccionados os primeiros instrumentos de metal. Essa informação está inserida no trabalho de Cascapera (1993, p. 10). O autor afirma que ao ser aberto o túmulo do faraó Tutankhamon em 1922, foram encontrados dois trompetes, construídos em formato cônico, tendo 58,2 e 50 cm de comprimento. Um dos instrumentos encontrados era construído em prata, enquanto o outro era construído em bronze.

Figura 3 - Trompetes egípcios encontrados com o Faraó Tutankhamon.



Fonte: *TapsBugler.com*

Acredita-se que existam outros instrumentos parecidos em alguns museus pelo mundo. Quanto a funcionalidade desses instrumentos, na maioria das vezes eram utilizados no contexto militar. Rolfini (2009, p. 8), afirma que “No antigo Egito, o trompete (conhecido por *sheneb*) parece ter sido primordialmente um instrumento musical militar, [e] são poucos os casos em que é mostrado o uso do trompete em cerimônias culturais”.

Provavelmente, em outros lugares, culturas e civilizações possam ter instrumentos semelhantes e pertencentes ao que possamos chamar de ancestrais do trompete, principalmente nas regiões dos povos gregos, chineses, tibetanos, celtas e sumérios. Na figura 4, vemos o *Salpynx*, instrumento grego, possivelmente produzido no século V a.C., construído de marfim e bronze.

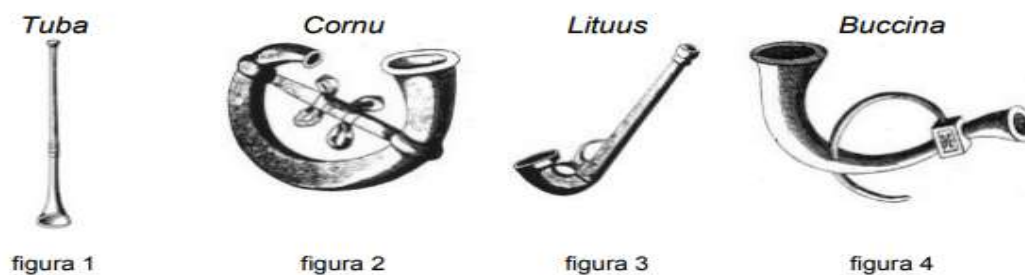
Figura 4 - Salpynx



Fonte: *Museum of Fine Arts*.

Segundo Rolfini (2009), existe um tratado escrito em 1795, com o título *Versuch einer Anleitung zur heroisch musikalischen Trompeter- und Pauker- Kunst*⁷, de Johann Ernst Altenburg (1734-1801), no qual consta uma divisão desses instrumentos de metais do passado, em três partes. Essas partes são classificadas em “tipos antigos de trompetes”. As duas primeiras e principais classes são: o HEBRAÍCO (*Shofar “jobel ou keren”*; *Tuba Antiqua ebraea*; *Cano ou Bucca*) e o ROMANO (*Tuba “Tuba Directa”*; *Lituus*; *Buccina*). Fonseca (2008, p. 17) acrescenta a essa lista o *Cornu*, como demonstra a ilustração abaixo.

Figura 5 – Tipos antigos de trompetes



Fonte: J.E, SCOTT, “Roman Music”. *The New Oxford History of Music*.

De acordo com Tarr (1988, p. 53 apud ROLFINI, 2009, p. 16), “[...] por volta de 1400, os construtores de instrumentos do final da Idade Média descobriram uma técnica que permitiria dobrar os tubos, modificando desta maneira o formato do instrumento.” A técnica de construção foi se aprimorando, inclusive com a possibilidade de fusão de diferentes tipos de metais. A partir dessa técnica foi desenvolvido um trompete em forma de S, conforme ilustração na figura 6.

⁷ Guia indicativo da história musical artística do trompete e do tímpano.

Figura 6 - Trompete em forma de S



Fonte: Mende (1978, p. 32 apud ROLFINI, p. 16).

Posteriormente, no período Barroco (1600-1750), já temos uma maior consolidação dos instrumentos, inclusive com a utilização do trompete natural, que era limitado ao uso de notas da série harmônica. O trompete natural está na mesma categoria dos trompetes egípcios - o *salpynx* e a tuba romana, por considerá-los instrumentos naturais.

O período barroco foi um período de bastante relevância no que diz respeito à construção de instrumentos. Vários instrumentos foram desenvolvidos nessa época, com destaque para os diversos tipos de trompetes, que possuíam inúmeras semelhanças entre si. Esses diferentes trompetes são classificados como trompetes de época, entre eles, o trompete original construído por Johann Leonhard Ehe II.

Figura 7 - Trompete original construído por Johann Leonhard Ehe II



Fonte: National Music Museum

Várias foram as tentativas de construção de trompetes cromáticos. Os trompetes com o mecanismo de êmbolo e assim como os trompetes com outros sistemas existiam concomitantemente. O trompete com o mecanismo de êmbolo era chamado de trompete

deslizante foi fundamental para o surgimento do que seria futuramente um trombone de vara.

O trompete de chaves, inventado por Weidinger em 1801, foi o divisor de águas no que se refere à construção dos instrumentos. Com a sofisticação do repertório, assim como a melhoria na construção dos demais instrumentos, havia uma necessidade latente por melhorias na construção do trompete, como também havia a necessidade de ter um instrumento cromático. Há relatos de artesãos e construtores de instrumentos que também desenvolveram outros tipos de mecanismos, porém, o trompete cromático de chaves construído por Weidinger teve maior aceitação, principalmente após a sua aparição interpretando os concertos de Joseph Haydn (1732-1809) e Johann Nepomuk Hummel (1778-1837) no início do século XIX.

Por último, a invenção do trompete com o sistema de pistões foi o mais completo melhoramento no instrumento, permanecendo até os dias atuais. Apesar de existir o trompete com o sistema de chaves, que também foi melhorado e atualizado, o trompete com o sistema de pistões ainda é o mais popular no mundo.

Como mencionado anteriormente, o trompete com o sistema de êmbolo foi muito importante para o desenvolvimento do trombone como conhecemos hoje. Os avanços composicionais no século XV já sinalizavam a necessidade de ter instrumentos mais graves, principalmente nas obras orquestrais. Essa necessidade oportunizou a construção de novos instrumentos, com timbres mais graves, que não se enquadravam na categoria de trompetes. Conseqüentemente, a desvinculação desse novo instrumento com o trompete foi inevitável, surgindo assim o trombone. O trombone não era exatamente como conhecemos hoje, mas já possuía uma vara que se locomovia e deslizava. Fonseca (2008, p. 21) afirma que, “[...] o trombone aparece após a metade do século XV, decorrente do avanço do Trompete com sistema de êmbolo da Renascença [...]”, reafirmando a relação entre os dois instrumentos.

Atualmente existem vários tipos de trompetes e trombones, com tamanhos e afinações diferentes, porém, a relação entre os dois instrumentos encontra um ponto de interseção, sendo o trombone soprano um instrumento comum às duas categorias de instrumentos. Embora seja pertencente à família do trombone, o trombone soprano é executado, na maioria das vezes, por um trompetista. Isso ocorre devido ao calibre do bocal e extensão serem iguais a de um trompete, além da afinação, já que ambos são afinados em si bemol (FONSECA, 2008, p. 46).

Destarte, observamos que são inúmeras as informações históricas sobre a origem dos instrumentos. Também observamos as peculiaridades que permanecem desde as primeiras construções, principalmente no que se refere à emissão do som através dos bocais. Posteriormente, no capítulo 7, iremos tratar acerca dessas peculiaridades que engloba questões interpretativas e técnicas concernentes aos dois instrumentos, como embocadura, respiração, vibração labial, dentre outras.

5.1 O trompete, o trombone, a trompa e a tuba moderna

Com o advento da tecnologia, os instrumentos foram sofrendo alterações até as matrizes que conhecemos atualmente. Rolfini (2009) cita que:

“Até o presente momento, podemos dizer que houve uma evolução significativa dos instrumentos construídos em metal e que, de acordo com as necessidades da sociedade, desde o tempo dos trompetes egípcios, diversas formas foram desenvolvidas.” (ROLFINI, 2009, p. 41).

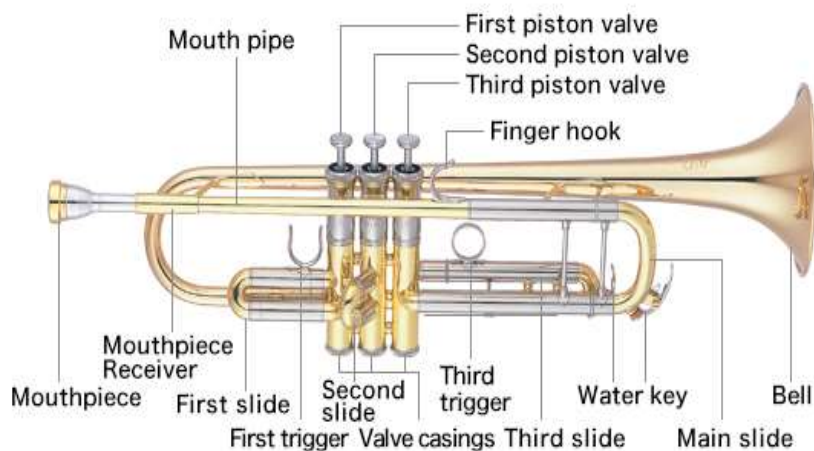
Sobre os trompetes, trombones, trompas e tubas mais conhecidas e usadas no meio musical, iremos tratar sobre a sua forma de construção. Primeiramente o trompete em Si bemol, depois, o trombone tenor afinado também em Si bemol, a trompa com a afinação dupla F/Bb e a tuba em Si bemol.

A proposta nesse item, é comparar os aspectos técnicos e semelhanças funcionais entre esses os instrumentos, expor as diferenças na construção, e comparar as dificuldades e facilidade nos estudos de cada um, investigar algumas formas de estudos dos fundamentos técnicos dos instrumentos e verificar o idiomatismo na escrita de métodos de diversos autores para esses instrumentos, lembrando que cada instrumento citado acima possui a sua respectiva família e outros instrumentos que aqui não iremos tratar especificamente, como exemplo, trombone alto, o trombone baixo, flugelhorn e até mesmo o Eufônio.

5.1.1 O Trompete

Antes de tratarmos sobre esses pontos, iremos apresentar as partes que compõem cada instrumento. Começando pelo o Trompete.

Figura 8 - Estrutura do Trompete

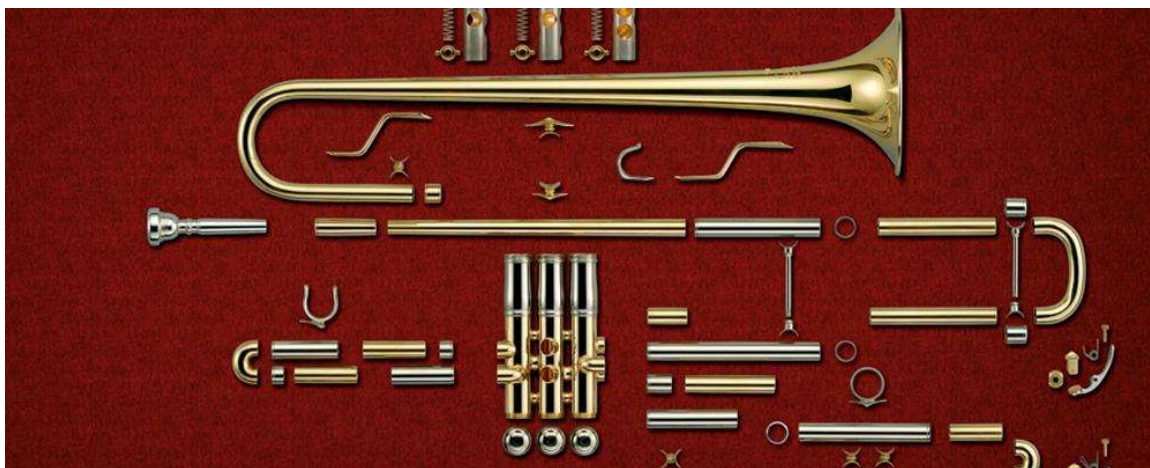


Fonte: yamaha.com

Como podemos observar na figura 8, o trompete moderno é constituído pelas seguintes partes: bocal (*Mouthpiece*), receptor de bocal (*Mouthpiece receiver*), *leadpipe* (*Mouth Pipe*), primeiro pisto (*First piston valve*), segundo pisto (*Second piston valve*), terceiro pisto (*Third piston valve*), apoio de dedo (*Finger hook*), bomba do primeiro pisto (*First slide*), bomba do segundo pisto (*Second slide*), bomba do terceiro pisto (*Third slide*) primeiro gatilho (*First trigger*), terceiro gatilho (*Third trigger*), capelotes dos pistos (*valve casing*), chave de água (*Water key*), bomba geral de afinação (*Main slide*) e a campana (*Bell*).

Na figura 9 logo abaixo, podemos observar cada peça que juntada forma o corpo do trompete Bb.

Figura 9 - partes separadas do Trompete

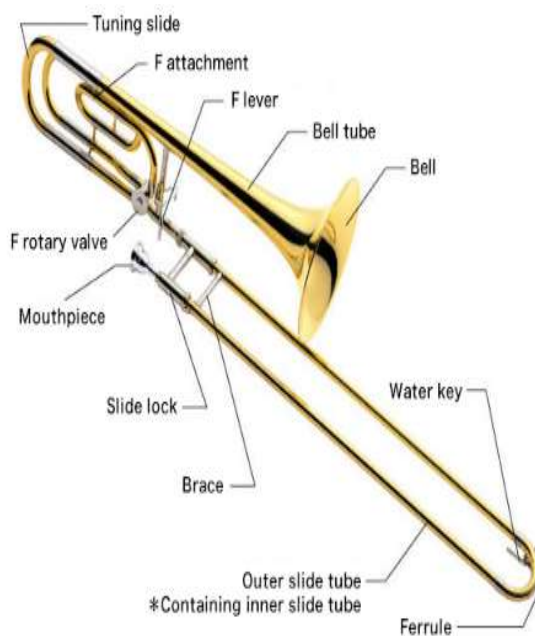


Fonte: yamaha.com

5.1.2 O Trombone

Na figura 10, logo abaixo, vemos a imagem de um trombone tenor/baixo que é constituído por bocal (*Mouthpiece*), trava da vara (*Slide lock*), travessão (*Brace*), vara deslizante externa (*Outer slide tube*), vara fixa interna (*Container inner slide tube*), ponteira (*Ferrule*), chave de água (*Water key*), válvula rotativa afinada em fá (*F rotary valve*), gatilho em Fá (*F lever*), bomba do gatilho em Fá (*F attachment*), bomba geral de afinação (*Main slide*), tubo da campana (*Bell Tube*) e campana (*Bell*).

Figura 10 - Estrutura do Trombone



Fonte: yamaha.com

Segundo Fonseca (2008, p. 47) “O trombone tenor de calibre meio-largo (com tubulação tradicional em Fá), possui o tamanho de calibre típico .525”, com uma válvula rotativa em fá a qual muda a afinação de Sib para Fá. Isso possibilita ao músico alcançar notas mais graves, o que normalmente não seria possível. Nesse tamanho de instrumento há a opção da tubulação “tradicional” ou “aberta”, ou ainda, sem a tubulação extra em Fá.”

5.1.3 A Trompa

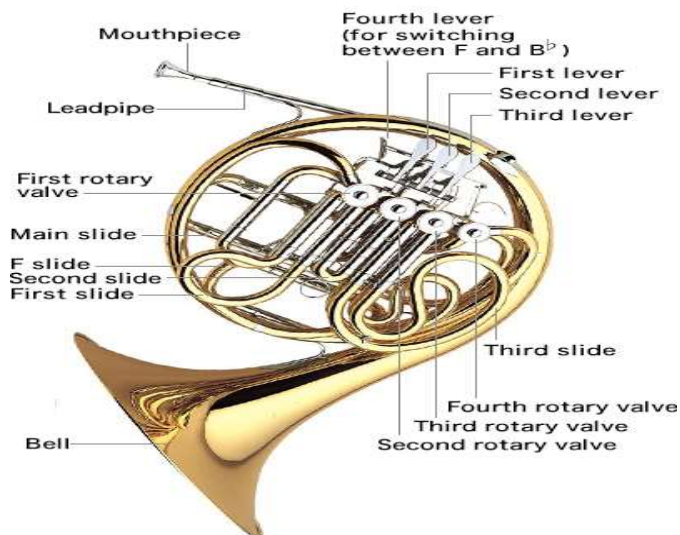
Possuindo um timbre suave e ressonante, a trompa é um instrumento de sopro que permite harmonizar bem com outros instrumentos. Dois aspectos únicos deste instrumento

de metal em relação aos demais, é que o músico trompista mantém a mão direita dentro da campana, e a mão esquerda fica responsável pela a digitação enquanto toca.

Segundo o próprio site da Yamaha, que é uma marca reconhecida pela a qualidade dos instrumentos que ela mesmo fabrica, ela afirma que

“A trompa é um instrumento de sopro de médio alcance que possui a mais ampla faixa tonal de todos os instrumentos de sopro. O timbre extremamente rico e suave confere-lhe uma qualidade especial a meio caminho entre os metais e as madeiras e, nas harmonias, combina bem com os timbres de muitos outros instrumentos. É também um dos instrumentos mais expressivos, capaz de criar uma aura misteriosa, bem como um clima alegre ou violento. Esta cornucópia de timbres e variedade de expressão é a essência do fascínio da trompa. Ser capaz de alterar o tom e afinar o tom colocando a mão na campânula é uma das características mais distintivas da trompa. (YAMAHA, 2023, n/p)

Figura 11 – Estrutura da Trompa



Fonte: yamaha.com

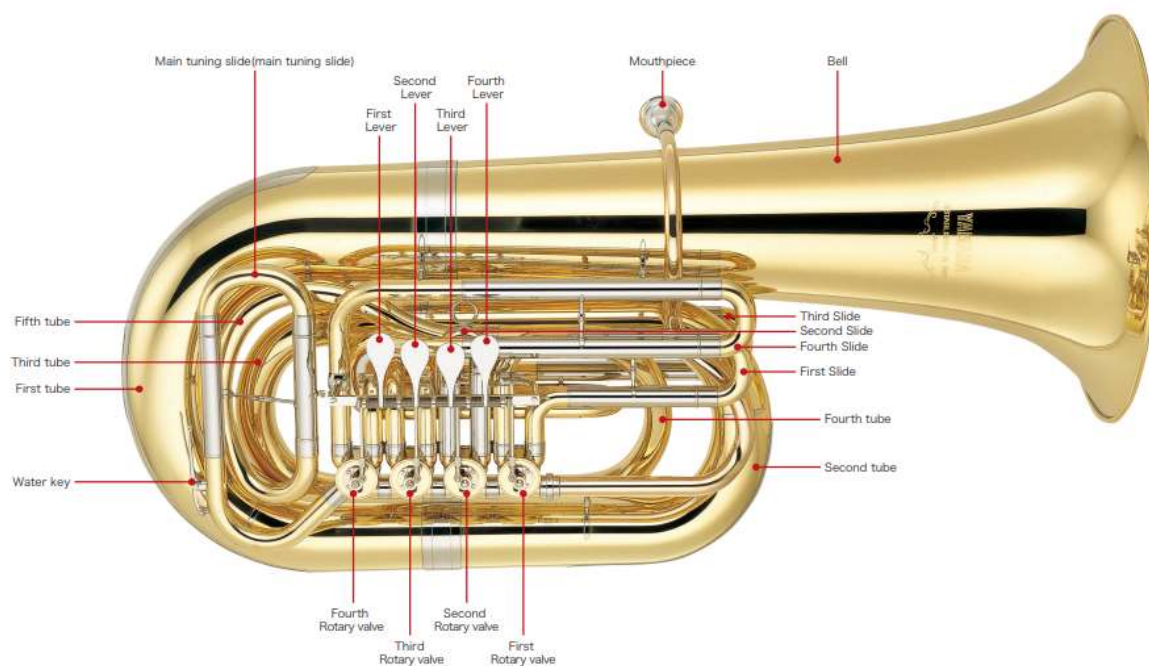
Na figura 11, logo acima, vemos a imagem de uma trompa F/Bb que é constituída por bocal (*Mouthpiece*), primeiro rotor (*First rotary valve*), segundo rotor (*Second rotary valve*), terceiro rotor (*Third rotary valve*) e o quarto rotor (*Fourth rotary valve*) para alternar afinação entre F e Bb, se tratando de uma trompa com afinação dupla. Além disso, a trompa moderna possui, cano de embocadura (*Leadpipe*), bomba geral de afinação (*Main slide*), bomba de afinação do gatilho em F (F slide), bomba do primeiro pisto (*First slide*), bomba do segundo pisto (*Second slide*), bomba do terceiro pisto (*Third slide*), primeira chave (*First lever*), segunda chave (*Second lever*), terceira chave (*Third lever*), e a campana (*Bell*).

5.1.4 A Tuba

Sendo o instrumento mais grave da família dos metais, a tuba além de produzir o som mais grave, traz um brilho e timbre único que permeiam por qualquer gênero musical, do jazz e clássico ao pop.

As tubas são agrupadas em tubas de pistão ou tubas rotativas, dependendo de suas válvulas. No exemplo abaixo temos a figura da tuba com rotor. Além de diferentes estruturas possíveis, as quatro afinações principais são em F, Eb, C e Bb. O barítono ou eupônio e o sousafone também são companheiros da tuba.

Figura 12 - Estrutura da Tuba



Fonte: yamaha.com

Na figura acima, destacamos as partes da tuba sendo elas: bocal (*Mouthpiece*), primeiro rotor (*First rotary valve*), segundo rotor (*Second rotary valve*), terceiro rotor (*Third rotary valve*) e o quarto rotor (*Fourth rotary valve*), bomba do primeiro pisto (*First slide*), bomba do segundo pisto (*Second slide*), bomba do terceiro pisto (*Third slide*), bomba do quarto pisto (*Four slide*), primeira chave (*First lever*), segunda chave (*Second lever*), terceira chave (*Third lever*), primeiro tubo (*First tube*), segundo tubo (*Second tube*), terceiro tubo (*Third tube*), quarto tubo (*Fourth tube*), quinto tubo (*Fifth tube*), chave de água (*Water key*), bomba de afinação (*main tuning slide*) e a campana (*Bell*).

5.2 Semelhanças entre o Trompete e o Trombone

Após a abordagem sobre a origem do trompete e do trombone, as configurações de cada um atualmente, sua evolução e atualização, iremos aprofundar nas semelhanças que esses instrumentos possuem entre si. Rolfini (2009) afirma que:

“[...] no que se refere ao estudo da sonoridade, sabemos que o timbre de um instrumento de metal, ainda que possa se alterar devido a condições anatômicas e controle de ar do músico, é definido principalmente pela sua forma interna, comprimento e, em parte, pelo material.” (ROLFINI, 2009, p.2)

Exemplificando sobre o funcionamento do mecanismo e das tubulações, os dois instrumentos possuem tamanhos específicos que irá influenciar diretamente na formação do timbre e como também na tessitura do instrumento. Por exemplo, se o comprimento do tubo de um trompete for diminuído, os harmônicos se transpõem, deixando conseqüentemente o som mais agudo e mais brilhante. Se o tubo for aumentado, as primeiras notas do instrumento irão soar numa região mais grave, com mudança de timbre e sonoridade.

No que diz respeito a construção, a diferença entre os dois instrumentos está basicamente no tamanho do comprimento dos tubos e no mecanismo, já que o trompete utiliza o sistema de pistões e o trombone, a vara.

Quanto às semelhanças, são várias. São instrumento produzidos em metal, os dois instrumentos utilizam o mesmo princípio de emissão de som, através da vibração dos lábios a partir de um bocal, os principais recursos técnicos estão presente em ambos os instrumentos.

Quando falamos de recursos técnicos, estamos nos referindo às técnicas que são estudadas frequentemente para um bom desempenho em uma performance. Neles estão inseridos diferentes tipos de staccatos, acentuações, ligaduras, flexibilidade. A própria construção do instrumento é sobre a série harmônica, isso indica que, os estudos de flexibilidade por exemplo, que são basicamente tocar de forma ligada as notas da série harmônica, ou seja, tocar diferentes notas na mesma posição, são idênticos. Portanto, as semelhanças se sobressaem às diferenças, sendo a principal diferença o mecanismo de digitação, com sistema de pistões e o êmbolo ou vara.

6 O SURGIMENTO DO MÉTODO

Ao procurarmos caminhos metodológicos para o ensino e aprendizagem de um instrumento musical, encontramos em bibliotecas, *sites*, livrarias, entre outros, vários materiais sobre diversos assuntos e temáticas para se obter um resultado satisfatório na busca do conhecimento de um determinado segmento musical.

Atualmente o aprendizado de música pode ser obtido em de diversos espaços, entre eles as escolas, conservatórios, universidades, aulas particulares. Todos esses lugares são opções que aparecem com frequência, geralmente ao fazer uma busca na internet, quando procuramos por um ensino musical de qualidade. Outra forma de aprendizado é o autodidatismo, já que há uma ampla literatura à disposição das pessoas, tendo em vista que, tais materiais são encontrados e disponibilizados por meio da internet, bibliotecas e outros meios. No autodidatismo, embora não haja a relação entre professor e aluno, não implica a não utilização algum material didático/teórico para o seu aprendizado.

O aprendizado musical de forma geral, que envolve aprender a tocar um instrumento musical, pode ser desenvolvido baseado em diversos livros, métodos, entre outros. Esses materiais auxiliam no processo de aprendizagem e produzem resultados satisfatórios. No entanto, no decorrer da história, observamos que a forma de ensino e aprendizagem da música era muito distinta do que vemos atualmente. O material didático, que se encontra com relativa facilidade nos dias de hoje, era praticamente inexistente há alguns séculos. Fagerlande (1996, p. 25) afirma que, “[...] o ensino de música na Europa, praticado do século XVII até o século XIX, era caracterizado pela transmissão direta e individual de informações do mestre ao seu discípulo”.

A compilação do material didático pelo mestre não era prática comum e a forma mais usual de transmissão dos conhecimentos musicais era através de aulas particulares, nas quais o professor ensinava os conteúdos teóricos e práticos para o aluno através da execução do instrumento. Salienta-se que essa oportunidade era para poucos, pois, aulas de música era praticamente um privilégio da nobreza.

Fagerlande (1996) cita que:

O aprendizado de um instrumento de teclado no século XVII — seja o cravo ou clavicórdio em casa, ou no órgão da igreja — só era possível através de aulas individuais e privadas. Em geral o professor era ao mesmo tempo instrumentista e compositor, e frequentemente escrevia obras especialmente para o aluno, em função de suas necessidades. [...] A tendência das obras didáticas nesta época era a de unir de maneira muito natural às dificuldades técnicas com as músicas.

Em outras palavras, aprendia-se a tocar o cravo, o clavicórdio, o órgão, através de peças de música que continham as exigências técnicas desejadas, mas sem esquecer o sentido artístico, musical. (FAGERLANDE, 1996, p. 25).

Portanto, o ensino do instrumento era baseado em peças musicais que continham exigências técnicas a serem assimiladas pelo aluno. O aprendizado do aluno era direcionado ao repertório proposto pelo professor, o conhecimento sobre o instrumento era alcançado baseado naquilo que ele deveria tocar. As técnicas e suas respectivas execuções eram baseadas na ideia proposta em uma obra, ou seja, a técnica era aprendida para uma determinada obra específica.

6.1 Autores com métodos para ambos os instrumentos

Com o início dos conservatórios na Europa, iniciou-se um processo formal de aprendizagem do instrumento, o que incentivou os professores a registrarem seus estudos a criarem métodos para auxiliar em suas aulas.

Na literatura do trombone e do trompete atualmente, diversos livros se propõem a tratar sobre o ensino do instrumento, de forma que, alguns trabalham especificamente técnicas do instrumento. O livro *Complete Method for Trumpet* (2007), de Jean-Baptiste Arban (1825-1889), possui inúmeros exercícios para diferentes fundamentos que são necessários no momento da prática musical ao instrumento.

Por outro lado, existem métodos que trabalham coletivamente todas as questões técnicas e musicais. Nesse tipo de metodologia, o ensino coletivo dos instrumentos possibilita, em uma mesma aula, o agrupamento de alunos de diferentes instrumentos, como por exemplo, trompete, trombone, trompa, eufônio e tuba. Isso só é possível pois, todos os instrumentos têm sua respectiva apostila, na tonalidade adequada para cada instrumento, inclusive com as devidas transposições.

Georg Kopprasch (1800 - 1850), por sua vez, desenvolveu versões de métodos para vários instrumentos da família dos metais. Além do trompete e do trombone, podemos citar os métodos para trompa e tuba. Serse Peretti (1870 - ?) também teve esse mesmo cuidado ao compilar os exercícios de seus métodos, direcionando-os para vários instrumentos da família dos metais. Sobre as literaturas de Arban e Peretti, iremos analisar alguns trechos desses métodos que possuem versões direcionadas para o trompete e o trombone.

6.1.1 Jean-Baptiste Arban

Jean-Baptiste Lorenzo Arban nasceu em Lyon, em 28 de fevereiro de 1825. Muito jovem ainda, iniciou os seus estudos musicais no trompete e durante sua trajetória de vida ingressou na carreira militar, tornando professor na então Escola de Alunos Militares, anexa ao Conservatório de Paris, conforme afirma Rocha (2012, p. 42). Além do Trompete, Arban dedicou-se ao estudo e ensino do sax-horn⁸.

Rocha (2012, p. 42) ainda afirma que, “[...] anos mais tarde, em 1869, é admitido como professor do Conservatório de Paris, onde começa por lecionar cornetim de pistões, um instrumento muito em voga na altura, em França, apreciado pelo seu timbre aveludado.”

O método Complete Method for Trumpet, de Jean-Baptiste Arban, constitui, sem dúvida, a uma das mais importantes obras da literatura do instrumento, sendo reconhecido mundialmente e usado em diversas escolas, na qual cito aqui o curso de trompete da Universidade Federal de Uberlândia. Segundo Rocha (2012, p. 41), “A chamada “escola francesa” apresentou, durante muitos anos, Jean-Baptiste Arban como o maior pedagogo de toda a história do trompete.”

O método de Arban apresenta uma metodologia que envolve os três níveis de ensino, o iniciante, o médio e o avançado com instruções desde a primeira nota no instrumento, até a execução de exercícios de alto nível de dificuldade, entre eles destacamos aqui os 12 Estudos característicos contido no método. A seguir, o exemplo do Estudo Característico de N° 1, encontrado em versões para o trompete e trombone.

⁸ Instrumento que integra igualmente a família dos metais, situando-se timbricamente entre a trompete e a trompa.

Figura 13 - Estudo Característico nº 1 - Arban para Trombone (Parte I)

1. *Allegro moderato*

mf

sfz

p

f

ff

Cresc.

Fine

f

p

f

CHARACTERISTIC STUDIES Arban • 323

Fonte: Complete Method for Trombone & Euphonium” de Jean-Baptiste Arban.

Figura 14 - Estudo Característico nº 1 - Arban para Trombone (Parte II)

The musical score is written for Trombone and consists of eight staves. It begins with a bass clef, a 2/4 time signature, and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The music is characterized by intricate rhythmic patterns, primarily using sixteenth and thirty-second notes. Dynamics such as *sf* (sforzando), *f* (forte), and *mp* (mezzo-piano) are used throughout. The piece concludes with a *rit.* (ritardando) and a *D.C. al Five* instruction.

Figura 15 - Estudo Característico n° 1 - Arban para Trompete (Parte I)

Allegro moderato J. B. Arban

1. *mf*

mp

cresc.

ff Fine

f

322—Arban Complete Method for Trumpet

Fonte: Complete Method for Trumpet” de Jean-Baptiste Arban.

Figura 16 - Estudo Característico nº 1 - Arban para Trompete (Parte II)

The musical score is written for a single melodic line on a trumpet. It begins with a forte (f) dynamic and a piano (p) dynamic. The piece features a variety of rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. The dynamics fluctuate throughout, including mezzo-forte (mf) and mezzo-piano (mp). The score concludes with a ritardando (rit.) and a double bar line followed by 'D.C. al Fine'.

Arban Complete Method for Trumpet—323

Fonte: Complete Method for Trumpet” de Jean-Baptiste Arban.

6.1.2 Serse Peretti

Serse Peretti foi professor no Conservatório Giuseppe Verdi de Milão, atualmente conhecido pelo nome de Conservatório Di Milan. Era natural da cidade de Ceneselli

(Itália), mas morava em Milão, como afirma Antonioli (2003). Peretti além de professor, atuava também na orquestra do Teatro Scala, de Milão.

O que se sabe é que, ao longo da sua trajetória musical, Peretti tenha deixado registrados dois métodos, um para trompete e outro para trombone. Ambos os métodos foram criados com intuítos semelhantes e até possuem estudos idênticos, adaptados para cada extensão dos instrumentos.

Entre os músicos trombonistas, no cenário brasileiro, os trabalhos desenvolvidos por Serse Peretti são bastante utilizados. Ao fazer uma breve pesquisa na internet, é comum encontrar literatura voltada para o aprendizado do trombone desse autor. Na Universidade Federal de Uberlândia (MG), por exemplo, a versão para trombone é utilizada nos primeiros semestres do curso.

Um outro ponto do método Peretti é que, embora ele tenha sido publicado no início do século passado, ele possui uma linguagem atual, com didática voltada à prática musical do instrumento. O conteúdo disposto nos seus métodos é de fácil assimilação pelo os alunos de trombone e/ou trompete.

O professor Paolo Russo (2010) afirma que o objetivo dos estudos de Peretti não era limitar a um instrumento em específico, e sim, criar uma forma sistemática de ensino, que fosse referência ao aprendizado do instrumento, possibilitando a aprendizagem desde os princípios básicos até o avançado, procurando transmitir o conhecimento musical direcionado à formação de músicos de orquestras.

Seu método, portanto, constitui um instrumento didático destinado a utilização por estudantes primeiramente - do século XX do norte da Itália, destinado ao ingresso nas fileiras de quaisquer orquestras mais ou menos estáveis, comprometida a propor substancialmente repertório italiano, francês e alemão, inserindo historicamente entre 1830 a 1910. (RUSSO, 2010, p. 9, tradução nossa).⁹

Do princípio do seu método até o final, Peretti relaciona todos os capítulos, o que proporciona a evolução do nível do estudante. Esse tipo de organização facilita o estudo das sequências de exercícios propostos pelo o autor e possibilita a aprendizagem de aspectos técnicos importantes no estudo do instrumento.

Os estudos contidos no método proporcionam um conhecimento vasto, possibilitando ao aluno o aprimoramento das técnicas, como afinação, staccato, ligadura, embocadura,

⁹Il suo metodo, pertanto, costituisce uno strumento didattico rivolto a quell'utenza studentesca, primo - novecentesca e nord - italiana, destinata all'inserimento nelle fila di qualche orchestra piu o meno stabile, impegnata a proporre sostanzialmente repertorio operistico italiano, francese e tedesco collocabile storicamente tra il 1830 ed il 1910. (RUSSO, 2010, p. 9).

flexibilidade, entre outras. Os estudos desenvolvidos por Peretti para aprimoramento dessas técnicas, comuns aos instrumentos de bocais, servem de exemplo para outros autores, que os utiliza como referência em seus trabalhos.

O método de Peretti apresenta ao aluno uma forma sistemática de aprendizagem do instrumento, seja trombone ou trompete. Ele busca apresentar as diversas técnicas do instrumento e propõe exercícios com intuito de desenvolvê-las. Destacamos uma série de estudos sobre as sete posições do trombone e as sete posições do trompete, que compõe a escala cromática do instrumento.

Figura 17 – Método para trombone de Varas – Serse Peretti

The image shows the cover of a music book titled "SERSE PERETTI METODO PARA TROMBON DE VARAS PRIMERA PARTE LAS SIETE POSICIONES DEL TROMBON (1) FUNDAMENTALES". The cover features a grid of musical notation for seven positions (I to VII) of the trombone. Each position is represented by a staff with a bass clef and a key signature of one flat (B-flat). The notes are arranged in a chromatic scale across the seven positions. Above the grid, the word "FUNDAMENTALES" is written, and there are some small annotations like "(a)" and "(b)" above certain notes. The title is printed in a bold, serif font at the top of the page.

Fonte: Método para trombone de Varas – Serse Peretti.

Figura 18 – Método para trompete – Serse Peretti

Le sette Posizioni della Tromba ^(*)

Fondamentali

The image displays a musical score titled "Le sette Posizioni della Tromba (*)" and "Fondamentali". It consists of seven staves, each representing a different position of the trumpet. The notes are written in bass clef and include natural and harmonic notes. The positions are labeled as follows:

- I. POSIZIONE (suoni naturali ed armonici)
- II. POSIZIONE (1ª Pistone)
- III. POSIZIONE (2ª Pistone)
- IV. POSIZIONE (3ª opp. 1ª e 2ª)
- V. POSIZIONE (2ª e 3ª)
- VI. POSIZIONE (1ª e 3ª)
- VII. POSIZIONE (1ª 2ª e 3ª)

Fonte: Método para trompete – Serse Peretti.

7 ASPECTOS TÉCNICOS ENVOLVIDOS NA PRÁTICA DE UM MULTI-INSTRUMENTISTA DE METAIS

Os instrumentos de metais possuem várias similaridades, como já mencionamos, entretanto, com intenção de aprofundar um pouco mais sobre o tema, propomos uma breve discussão sobre as similaridades dos aspectos técnicos comum a esses instrumentos. Os elementos discutidos aqui, embora pareça simples ou natural, são essenciais para uma boa performance no instrumento. Além disso, toda a técnica mencionada é de extrema relevância para o aprendizado do instrumento.

Para corroborar com a discussão, que servirá de base para a comprovação dos argumentos aqui apresentados, realizamos um levantamento através de materiais já publicados, exemplificando os pontos primordiais para essas técnicas, procurando relacionar, consolidar e unificar os trabalhos desenvolvidos por outros autores.

7.1 Respiração

Ao falarmos sobre os instrumentos de sopro e sua forma de execução, começamos pelo o princípio básico e fundamental para essa prática, que é a respiração. Nascimento (2015, p. 5) afirma que, “[...] a respiração é combustível para quem toca um instrumento de sopro [...]”, logo, não há como ocorrer a emissão de som, sem a existência de um fluxo de ar por meio dos canos que constitui a estrutura dos instrumentos de sopro.

É notório que o ser humano, no seu dia a dia, não fica a todo momento refletindo ou observando a sua forma de respirar. A respiração é algo automatizado, desprendido de um raciocínio e de um comando efetivo do cérebro. Porém, inúmeros autores e professores tratam a respiração para a prática musical de instrumento de sopro de uma maneira singular, a fim de que, obtenha-se um melhor aproveitamento do fluxo e pressão de ar no momento da performance musical.

Quando observamos a respiração, como também a capacidade pulmonar de inspirar e expirar na prática do multi-instrumentista de sopro, encontramos inúmeras semelhanças na forma de se pensar, de estudar e de praticar esses princípios. Nascimento (2015), ao falar sobre a importância da prática de exercícios de respiração, apresenta três áreas do corpo envolvidas nesse processo: respiração abdominal, intercostal e peitoral. Araújo (2000), afirma que os músicos que tocam instrumentos de sopro necessitam de uma boa função pulmonar e boa musculatura respiratória. Independente da construção do instrumento, características estruturais e calibres, a forma de pensar e praticar a respiração, coluna de ar e outros elementos são iguais para qualquer instrumento de sopro.

Explicando a ação de respirar, Nascimento (2015, p. 12) discorre que “[...] o processo respiratório é realizado de forma simples e natural com apenas dois atos: inspirar (quando o ar atmosférico penetra pelo o nariz e chega aos pulmões) e expirar ou exalar (quando o ar que chegou aos pulmões é eliminado para o ambiente externo). Portanto, a respiração é um é um processo natural e é uma das funções mais importantes do corpo. Tortora (2000, p. 414, apud NASCIMENTO, 2015 p.12) trata e classifica esse processo respiratório, como ventilação pulmonar e afirma que “[...] a ventilação pulmonar (respiração) é o processo pelo qual os gases são trocados entre a atmosfera e os alvéolos do pulmão.”

O processo da respiração (inalar e exalar) é um processo invisível, entretanto, conseguimos visualizar esse processo através de alguns aparelhos respiratórios destinados para o tratamento de problemas pulmonares, no qual, podemos utilizá-los como

auxiliares no desenvolvimento da respiração para a prática do instrumento de sopro. Entre eles, destacamos o aparelho respiratório conhecido como Respirom¹⁰, e o Shaker¹¹.

Figura 19 - Aparelho respiratório – RESPIROM



Fonte: Site da Maximuh

Durante o uso do Respirom conseguimos obter a visualização da coluna de ar através do movimento das esferas plásticas que se movimentam a cada inalação. Além disso, é possível aumentar a capacidade respiratória através dos diferentes níveis, que fazem parte da construção do aparelho. Quanto mais alto o nível, mais difícil se torna o movimento das esferas. Também é possível criar inúmeros exercícios com o aparelho, até mesmo com produção sonora utilizando, acoplado o bocal do instrumento na mangueira de respiração.

A prática diária e exercícios específicos auxiliam para o fortalecimento dessa técnica, além de desenvolver a capacidade pulmonar. Portanto, o princípio da respiração se faz necessário para qualquer instrumentista na área do sopro, seja trompete, trombone, tuba, trompa, ou quaisquer instrumentos pertencentes à família dos metais ou das madeiras.

“Para que o instrumentista de sopro consiga produzir adequadamente o som, são necessárias qualidade e habilidades técnicas específicas, sendo importante o controle da respiração. Sendo assim, é necessário o desenvolvimento de uma significativa capacidade pulmonar”. (DOMINGUES, 2014, p. 14)

¹⁰ Respirom - O incentivador respiratório, que também é conhecido como Respirom, é um aparelho que foi criado para fortalecer a musculatura inspiratória de seus usuários. Por isso, ele consegue tonificar especialmente o diafragma (que é o principal músculo desse conjunto).

¹¹ Shaker – é o exercitador respiratório e incentivador da higiene brônquica. É utilizado para mobilizar as secreções e facilitar a expectoração, proporcionando a desobstrução dos pulmões. Quando você “assopra” o Shaker, ocorre uma vibração que atinge os pulmões e age sobre a secreção, facilitando a expectoração.

Figura 20 - Aparelho respiratório - SHAKER



Fonte: site avance equipamentos

7.2 Suporte respiratório

Um segundo ponto importante para a performance do instrumentista de sopro, é o suporte respiratório. Ele está inteiramente ligado a respiração, com a função de promover a junção da coluna de ar com o uso do diafragma, conectando ambos para trabalharem juntos e simultaneamente. “Toda respiração, seja ela chamada de “diafragmática”, “clavicular”, “abdominal” ou “intercostal”, não pode acontecer de forma natural sem a participação do diafragma.” (SCHWEBEL, s/d, p. 101). Logo, o suporte respiratório que envolve o funcionamento do diafragma está conectado com a respiração.

O diafragma por sua vez, “[...] é um músculo que tem a forma de uma cúpula, localizado abaixo da cavidade torácica e acima da cavidade abdominal, separando pulmões e coração das vísceras abdominais” como afirma Schwebel (s/d, p. 100). O Diafragma, funciona, a partir de estímulos nervosos do cérebro, mexendo-se para baixo (ao inspirarmos o ar), e para cima (ao expelirmos o ar), sem que tenhamos qualquer controle sobre esses movimentos. Portanto, é de suma importância sabermos usar o movimento que ele produz no momento de tocar.

A partir desse ponto, para entendermos a ideia e funcionalidade do apoio respiratório e a sua importância para o instrumentista de sopro, precisamos antes compreender que esse termo está conectado à pressão da coluna de ar, nada relacionado com outros termos como respiração diafragmática, apoio diafragmático e suporte. Araújo

(2000, p. 13) descreve que “[...] a pressão da coluna de ar está diretamente relacionada com a afinação de uma determinada nota e, também, à sua intensidade.”

Outro princípio do apoio respiratório se dá para que haja um maior controle no momento saída de ar. Tagliaferro e Laureano (2020, p. 37) afirma que com o uso do apoio, “[...] é possível manter por mais tempo o fluxo de ar parecido com o que se tem no início da inspiração, enquanto as regiões epigástrica e umbilical conseguem se manter estáveis, influenciando o diafragma.”

Schwebel (s/d, p. 103) relata que após anos de busca pelo aprimoramento no instrumento, está convencido de que “[...] a maioria dos problemas que são enfrentados pelos trompetistas, e por outros instrumentistas de sopro em geral, estão relacionados à má respiração.”. Por isso compreender, experimentar, estudar o que alguns autores falam sobre esses princípios são primordiais para se tocar um instrumento de sopro. Isso se torna ainda mais prescindível pois, estamos tratando da família dos metais, composta de instrumentos que utilizam a série harmônica¹² para a construção da escala cromática¹³. Exemplificando o suporte respiratório através do Trompete, a nota Dó₃ e Sol₃ por exemplo se toca na mesma posição. Para mudança das notas é preciso alterar a pressão da coluna de ar, juntamente com a vibração labial.

Outro ponto importante relacionado ao suporte respiratório é a pressão glótica. Érico Fonseca, professor doutor do curso de música da Universidade Federal de Ouro Preto e trompetista principal associado da Orquestra Filarmônica de Minas Gerais, trata em seu site sobre esse ponto. Para ele, durante a prática instrumental, o fluxo de ar deve ser sem interrupção, no qual ele julga como sendo o mais adequado. Inúmeros instrumentistas de sopro naturalmente interrompem esse fluxo. Por isso ele pede para levar em consideração a pressão, que ele nomina de “pressão glótica”.

Para compreendermos esse processo e contextualizarmos sobre a importância da glote para a prática musical do instrumentista de sopro, buscamos encontrar uma resposta para sobre a sua funcionabilidade. Eckey (2006) diz que:

A glote participa ativamente da produção sonora do instrumento de sopro e que alterações na configuração glótica podem interferir na produção sonora musical

¹² Série harmônica - Série harmônica é um fenômeno presente em qualquer som. Sua natureza se vincula ao estudo da física na área de acústica. Na perspectiva da prática musical, qualquer som emitido é constituído por outros sons que vibram junto com ele.

¹³ Escala cromática - A escala cromática é uma escala formada no qual todas as notas possuem o intervalo de um semitom. Sendo assim, podemos concluir que essa escala possui 12 notas (todas as 12 notas disponíveis da música ocidental).

final. Estes conhecimentos sugerem a necessidade de incluir os músicos tocadores de instrumento de sopro no grupo dos chamados profissionais da voz (ECKLEY, 2006, p. 47)

A glote é um espaço natural entre as pregas vocais, e Eckley (2006) a trata como um membro importante para a produção sonora, podendo assim ser, um auxiliar a toda a musculatura ao redor do diafragma, responsável pela força no ato de respirar, denominado aqui como suporte respiratório.

7.3 Vibração Labial

Uma das perguntas mais frequentes ao instrumentista de sopro é sobre a produção de som. Perguntas sobre como tirar aquela determinada nota é bem comum, principalmente por leigos que não conhecem a construção do instrumento. Alguns instrumentistas, também sem o conhecimento adequado, se arriscam em produzir notas fora da extensão habitual do instrumento. Muitos destes até promovem uma boa respiração, uma boa pressão da coluna de ar, porém, na tentativa de conseguir uma produção sonora, inflam as bochechas ou colocam pressão demasiada nos lábios. Normalmente essas práticas são sem êxito pois, se esquecem da vibração labial.

Morais (2015, p. 3) relata em seu trabalho um exemplo comum que acontece no início do ensino dos instrumentos de bocais. Os alunos com muita vontade de produzir sons musicais no instrumento, não conseguem no primeiro momento pois não tem consciência da vibração labial. Ele descreve da seguinte maneira:

“Com o trombone montado e em mãos da maneira correta, é nítida a ansiedade do aluno em logo querer tocar, no entanto, o que sempre acontece é: na primeira tentativa nem um tipo de som é produzido, fazendo-se necessário explicar que o ar vindo de seus pulmões deve provocar a vibração dos lábios, vibração essa, que ao entrar em contato com o instrumento através do bocal trará o resultado sonoro almejado.” (MORAIS, 2015, p. 3)

No que diz respeito à vibração labial, o contato dos lábios com o bocal é essencial para os instrumentos de metais, sem exceção. Holanda e Maciel (2009, p. 6) trata acerca da produção sonora, exemplificando através do ensino de Trombone, no método desenvolvidos por ambos e destinam uma parte para falar sobre a emissão do som. Os autores afirmam o seguinte:

O som do trombone é produzido devido à vibração dos lábios no bocal. Bocal é uma peça de apoio dos lábios, para provocar vibração e gerar o som a ser amplificado e modelado pelo restante do instrumento de sopro. Com a pressão dos lábios e a passagem da coluna de ar pelo tubo do instrumento produz som. (HOLANDA; MACIEL, 2009, p. 6)

Refletindo sobre esse processo da vibração, Oliveira (2020, p.4) vem afirmar que “[...] a produção sonora no trompete acontece quando a passagem do ar pela boca produz a vibração dos lábios dentro do bocal, gerando assim um sinal em pulsos dinâmicos com a abertura e fechamento dos lábios.” Essas pulso dinâmicos ele denomina como sendo pequenas porções de ar geradas pela abertura e fechamento dos lábios em vibração.

A partir dos pulsos dinâmicos, que engloba a vibração, relacionamos a um outro ponto, a qualidade. Nesse mesmo trabalho, Rossing, Moore e Wheeler, (1929, p. 225 apud OLIVEIRA 2020, p. 4) cita que, “[...] a qualidade da vibração labial está diretamente relacionada com a qualidade sonora final do trompete [...]”. Logo assim, constata-se que a vibração labial é primordial para na prática do multi-instrumentista de metais, assim como os demais princípios citados anteriormente.

7.4 Uso da língua

O quarto e não menos importante princípio para a prática musical de um multi-instrumentista de metais é o uso correto da língua. A língua por sua vez tem a função e é responsável por promover a articulação no momento de tocar um instrumento de sopro, destacando aqui principalmente os instrumentos de bocais.

Para Fonseca (2008, p. 100), “[...] grande parte dos problemas vividos por músicos de instrumento de metal podem ser atribuídos ao uso incorreto ou ineficiente da língua.”. O autor ainda explica que, diferentemente do que muitos pensam, a língua apenas tem a função de produzir a articulação das notas, separando-a de alguns mitos envolvendo a parte da respiração, suporte respiratório ou vibração labial como vimos anteriormente. É certo que todos esses quatro aspectos técnicos citados estão conectados, porém, trabalham de forma independente.

Sobre o uso da língua, entendemos que ela é responsável pelo o que podemos chamar de ataque da nota. Para que esse processo ocorra com exatidão, Fonseca (2008, p. 100) diz que, “o “ataque” correto consiste na preparação da embocadura, da quantificação exata do ar e da ajuda da língua”. Portanto, é necessário saber sobre como usar essa técnica para um melhor aproveitamento no estudo e na prática do instrumento de sopro.

Aprofundando um pouco sobre o uso da língua, encontramos inúmeros autores tratando sobre esse tema. Filho e Oliveira (2019, p. 3) afirma que

De acordo com Clarke (1985), o primeiro fundamento que um instrumentista deve dominar na articulação é o *staccato* simples. O “controle completo da língua deve ser obtido” lentamente, através da prática diária, de maneira que uma série de notas de alturas iguais ou diferentes tenham regularidades tanto em seu tamanho, quanto em seu som. (FILHO E OLIVEIRA, 2019, p. 3).

A partir do domínio desse princípio, pode-se procurar estudar outros tipos de articulações.

Um ponto comum no que diz respeito ao uso da língua são as sílabas que indicam o ataque da nota, colocadas em muitos métodos com o propósito de ajudar o praticante a executar o *staccato* simples, duplo, triplo, e até mesmo para auxiliar nos tipos de articulações, como o *legato*, *tenuto*, *sforzando* etc.

Mesmo com a tentativa de auxiliar, a utilização dessas sílabas pode de certa forma confundir o músico pois, existe a problemática do idioma, onde grande parte dessas sílabas são pronunciadas de formas diferentes. Dissenha (2009 apud FILHO e OLIVEIRA, 2019, p. 4-5) vem dizer que:

[...] infelizmente alguns professores mal-informados [sic] insistem em ensinar conceitos equivocados como, por exemplo, a sílaba “tu” - que aparece no famoso método de Jean Baptiste Arban (1825-1889). É importante ressaltar que o som dessa sílaba em português não é igual ao francês. Além disso, a pronúncia correta da vogal “u” implicará em mudanças na posição dos lábios. Mas qual é a sílaba melhor ou a “correta”? A resposta não é simples pois temos que levar em conta vários fatores como: estilo e a dinâmica da música a ser tocada, a articulação de outros colegas, o desejo dos maestros, a acústica da sala, dentre outros. (DISSENHA, 2009, p. 2 apud FILHO e OLIVEIRA, 2019 *et al*, p. 4-5)

Não iremos aqui tratar sobre essas sílabas pois, queremos apenas conectar o uso da língua com os outros pilares que envolvem a embocadura. Portanto, a função da língua é ser um articulador e um unificador da respiração, do suporte respiratório e da vibração labial.

8 CONCLUSÃO

Com base no que foi apresentado nesse o trabalho, podemos aqui traçar um caminho no qual leva-nos a entender um pouco mais sobre um músico multi-instrumentista de metais. Primeiramente as escolas de músicas que encontramos em projetos sociais, igrejas,

conservatórios são locais onde o aluno tem o seu primeiro contato com a música, tanto no âmbito teórico e/ou prático, com exceção do autodidata.

Alguns dos motivos que levam muitos alunos a ingressarem nessas escolas são por vontade própria, indicação de amigos, familiares. Seus objetivos, além de aprender um instrumento, é o de fazer parte de um grupo musical, como bandas, fanfarras, orquestras, conjuntos mistos etc.

Um ponto interessante é que, muitas vezes por falta de vaga o aluno acaba se adequando a instituição e inicia em um instrumento que tenha carência de alunos ou que a instituição esteja precisando. Outra razão para iniciar em um instrumento que não seria da sua escolha é o acesso e disponibilidade. Muitas instituições não têm instrumentos suficientes e o aluno inicia no instrumento disponível no momento ou até mesmo em um instrumento emprestado.

No decorrer dos estudos, geralmente o aluno migra para o instrumento de sua escolha, ou seja, que ele tenha mais afinidade. Em algumas instituições o processo inicial de musicalização é, em sua maioria, na flauta doce. O aluno realiza os primeiros estudos práticos na flauta doce e depois é encaminhado para o instrumento que ele almeja aprender.

Através desses canais formadores de músicos, o aluno descobre através das aulas teóricas, inúmeros instrumentos existentes. Muitos desses alunos despertam o interesse em conhecer as funcionalidades de outros instrumentos, iniciando aí o caminho de um multi-instrumentista.

Trazendo para o âmbito do multi-instrumentista de metais, que foi o foco do trabalho, entendemos que há inúmeras dificuldades e facilidades no estudo de mais de um instrumento. Diferentes calibres, tamanho de bocais, entre outras questões leva o músico a observar os aspectos técnicos que são indispensáveis, dentre os quais citamos no corpo do trabalho. A respiração, o suporte respiratório, a vibração labial, o uso da língua, embora sejam comuns entre os instrumentos de metais, algumas pequenas mudanças e ajustes são necessários.

Alguns professores afirmam que a facilidade de se aprender mais um instrumento da família dos metais se dá devido à prática anterior de um instrumento da mesma família pois, a base para a prática e a construção do pensamento musical são idênticas nos instrumentos.

Demonstramos no trabalho que os instrumentos de metais possuem um ancestral comum e que ao passar dos anos, com inovações, tecnologias, necessidades, entre outros motivos, os instrumentos foram criando formas diferentes, mas sem perder seus aspectos

originais. Notamos que na construção dos instrumentos inúmeras peças são iguais, diferindo apenas no tamanho dos calibres, porém, com a mesma funcionalidade. Podemos utilizar como por exemplo o bocal, *leadpipe*, chave d'água, bomba de afinação, campana, entre outras partes.

Devido às similaridades apresentadas, surge a questão: Como ser um multi-instrumentista de metais? Não queremos aqui apresentar uma fórmula ou manual, mas alguns pontos devem ser levados em consideração, como por exemplo, as especificidades de cada instrumento, que incluem a construção, tamanhos de bocais, digitação etc. Contudo, o principal enfoque deve ser estudar os diferentes instrumentos na mesma proporção.

Outro ponto que deve ser levado em consideração é ter o cuidado em dominar o instrumento principal e só depois iniciar a prática e o estudo de um segundo instrumento. Isso porque é necessário organizar uma rotina diária de estudos para ambos os instrumentos pois, embora haja inúmeras semelhanças no aspecto técnico, o tamanho físico varia muito de instrumento para instrumento e isso pode até levar o aluno a ter inclusive problemas físicos.

A disponibilidade de literatura dos instrumentos, principalmente na internet, que inclui métodos, livros, trabalhos acadêmicos, voltados para o ensino dos instrumentos de metais pode auxiliar o músico que queira percorrer esse caminho. Muitos desses materiais mostram a conexão que a família dos metais possui e isso pode contribuir no ensino/aprendizagem de qualidade de todos esses instrumentos, com caminhos metodológicos práticos eficientes para o aperfeiçoamento em cada um deles.

Portanto, concluímos que ser um músico multi-instrumentista de metais não é uma tarefa fácil, mas é algo possível. Para isso, é preciso levar em consideração todos os aspectos históricos, teóricos, técnicos, práticos, interpretativos, linguísticos e idiomáticos que cada instrumento particularmente possui, criando um plano de estudo, objetivando um resultado a médio e longo prazo. Seguindo esses pressupostos, os resultados serão satisfatórios.

REFERÊNCIAS

- ACAMRJ. **Você conhece o shaker?** Disponível em <https://acamrj.org.br/voce-conhece-o-shaker/>. Acesso em: 26 jun. 2023.
- ANTONIOLI, Gabriele. **II ‘Maestron’ Giuseppe Bonafini (1887-1964)**. Luglio: Ventaglio n. 27, 2003.
- ARAÚJO, Savio. **Aspectos físicos da emissão sonora. A embocadura e a respiração na qualidade do som**. Brasil, 2000.
- ARBAN, Joseph Jean Baptiste Laurent. **Arban’s – Complete method for trumpet**. Canadá: Encore Music Publisher, 2007.
- BLOG SOUZA LIMA. **Quem é multi-instrumentista? Ou o que é?** Disponível em: <https://blogsouzalima.com.br/quem-e-multiinstrumentista-ou-o-que-e/>. Acesso em: 19 jan. 2023.
- BONA, Pasquale. **Método completo de divisão musical**. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1978.
- CASCAPERA, Sergio. **Trompete: fundamentos básicos, intermediários e avançados**. 1993. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1993. Acesso em: 19 jan. 2023.
- CHIZZOTTI, Antônio. **Pesquisa em ciências humanas e sociais**. São Paulo: Cortez, 1995. (Biblioteca da educação, Série 1, Escola, 16).
- CLARKE, Herbet L. **Technical Studies for the Cornet**. New York: Carl Fischer, inc. 1984.
- DOMINGUES, Ravi Shankar Viana. **Duo para Oboé e fagote de Heitor Villa-Lobos: um estudo analítico para uma proposta interpretativa para o oboé**. Dissertação (Mestrado) Universidade Federal de Minas Gerais. Orientador: Prof. Dr. Mauricio Loureiro. Belo Horizonte, 2014.
- ECKLEY, C.A. **Configuração Glótica em tocadores de instrumento de sopro**. Revista Brasileira de Otorrinolaringologia, v. 72, n. 1, p. 45-47. 2006.
- FAGERLANDE, Marcelo. **Padre José Maurício: O método de piano forte do Padre José Maurício Nunes Garcia**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará: Rio Arte, 1996.
- FILHO, A. M. B.; OLIVEIRA, É. V. C. **A utilização de sílabas na concepção mental do trompetista como ferramenta facilitadora para a articulação dos staccatos durante a execução do frevo de rua**. XXIX Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. Pelotas, 2019.
- FONSECA, Donizeti Aparecido Lopes. **O trombone e suas atualizações: Sua história, técnica e programas universitários**. São Paulo, 2008. 228f. Dissertação (Mestrado em Musicologia). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

FREITAS, Débora. **Educação musical formal, não-formal e informal**: um estudo sobre processos de ensino da música nas Igrejas Evangélicas do Rio de Janeiro. Monografia (Trabalho Conclusão de Curso), Graduação em Música, UNIRIO. Rio de Janeiro, 2008.

GAINZA, Violeta Hemsy de. **Estudos de Psicopedagogia Musical**. 3. ed. São Paulo: Summus, 1988.

HOLANDA, Costa; MACIEL, Jardilino. **Método básico para trombone**. Ceará: Sistema Estadual de Bandas de Música. 2009

ITG. **Site oficial da Associação Internacional do Trompete**. Disponível em: <https://www.trumpetguild.org/>. Acesso em: 21 jan. 2023.

MAXIMUS. **Respiron**. Disponível em <https://maximuh.com.br/produto/respiron/>. Acesso em: 20 jan. 2023.

MED, Bohumil. **Teoria da música/Bohumil Med. – 4.ed. ver. E ampl.** – Brasília, DF: Musimed, 1996.

MORAIS, Ricardo Félix de. **O Ensino do Trombone na Escola de Música de Macaíba**. XXII Congresso Nacional da Associação Brasileira de Educação Musical. Natal/RN, 2015.

NASCIMENTO, Amarildo Coelho do. **A respiração para tocar instrumentos de sopro**. **Monografia**, orientador Ms. Matheus Bitondi. São Paulo, 2015.

NASCIMENTO, Amarildo Coelho do. **Respiração Instrumentos de Sopro**. S/d.

OLIVEIRA, Gustavo Machado. **Análise do pulso labial no trompete por filtragem inversa**. Dissertação. Orientador: Prof. Maurício A. Loureiro. Belo Horizonte, 2020.

PENNA, Maura. **Construindo o primeiro projeto de pesquisa em educação e música**. Porto Alegre: Sulina, 2015.

PERETTI, Serse. **Método para trombón de varas**. Argentina: Ricordi, 1956.

POZZOLI, Heitor. **Pozzoli – Guia Teórico-Prático para o ensino do ditado musical**. Ricordi Brasileira S. A. São Paulo, 1983.

RAUBER, Gustavo Luís. **Percursos de aprendizagem de músicos multi-instrumentista: Uma abordagem partir da história oral**. 2017, 230f. Dissertação (Mestrado em Música – Educação Musical), Programa de Pós-graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017.

ROCHA, João Patricio Amaro. **Trompete – Interpretação e Condição Física**. Dissertação. Orientador Prof. Dr. José Manuel Battercourt da Câmara e Coorientador Pedro Manuel Pereira Monteiro. Universidade de Évora, Portugal, 2012.

ROLFINI, Ulisses Santos. **“Um Repertório Real e Imperial Para os Clarins; Resgate Para a História do Trompete no Brasil.”** MM diss., Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, 2009.

RUSSO, Paulo. **La didática dela tromba nela storia.** Torino: *Conservatorio statale di musica*, 2009/2010.

SCHWEBEL, Heinz Karl. **Respirando mais e melhor.** Ictus – Periódico Program de pós-Graduação em Música da UFBA. Bahia, 2000.

SILVA, Eliézio Peixoto. **A música na Assembléia de Deus de Uberlândia-MG: aspectos da formação musical na igreja.** Monografia, orientadora Profª Dra. Lilia Neves Gonçalves. Uberlândia, 2016.

SOARES, Isac Costa. **Especificidades e Trajetórias Formativas–Uma Revisão de Literatura.** *Revista da FUNDARTE*, v. 40, n. 40, p. 110-123, 2020.

SOUZA, Jusamara. **Educação musical e práticas sociais.** *Revista da ABEM*, Porto Alegre, v. 10, 7-11, mar. 2004.

TAPBUGLER. **Shofar.** Disponível em <https://www.tapsbugler.com/history-of-the-bugle/>. Acesso em: 20 jan. 2023.

TAGLIAFERRO, Sabrina; LAUREANO, Thais Macedo. **Respiração e Apoio Respiratório para o Canto: Revisão Integrativa de Literatura.** Monografia, orientadora Profª Draª. Iara Bittante de Oliveira. Campinas, 2020.

YAMAHA. **A estrutura do Trombone.** Disponível em https://www.yamaha.com/en/musical_instrument_guide/trombone/mechanism/. Acesso em: 20 jan. 2023.

YAMAHA. **A estrutura do Trompete.** Disponível em https://www.yamaha.com/en/musical_instrument_guide/trumpet/mechanism/. Acesso em: 20 jan. 2023.

YAMAHA. **A estrutura da Trompa.** Disponível em https://www.yamaha.com/en/musical_instrument_guide/horn/. Acesso em: 20 jan. 2023.

YAMAHA. **A estrutura da Tuba.** Disponível em https://www.yamaha.com/en/musical_instrument_guide/tuba/. Acesso em: 20 jan. 2023.